

NOTAS

EL LABERINTO DE LAS ACEITUNAS: REFLEXIONES EN TORNO A LA PARODIA POSMODERNA

FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ
Trent University

Dentro de la cultura intelectual de fin de siglo es un hecho comúnmente aceptado el carácter abiertamente intertextual de buena parte del arte y de la literatura contemporáneos. Contrariamente a la orientación iconoclasta vanguardista y a su consiguiente descalificación de la tradición, lo posmoderno, con una memoria estética y una sensibilidad histórica plenamente asumidas, interroga con tenacidad a las formas del pasado¹. Atraído por la posibilidad de una validación intrínseca de sus producciones, el posmodernismo ha hecho de la parodia su estrategia estética dominante (Hutcheon 1985: 1, O'Neill 1990: 63). Sin embargo, semejante opción estética no implica tanto la subversión satírica de aquellas formas (aunque, claro, tampoco faltarán las excepciones)² como su reciclaje, su reactualización para que (re)cobren un sentido en la contemporaneidad. Razón por la cual la parodia posmoderna tiende a la integración y al descrispamiento. Ahora bien, ese diálogo que se establece con el pasado estético no encierra una actitud reverenciosa, sino que está marcado por la distancia que otorga la inserción histórica en el presente. Así, el posmo-

¹ Es lo que señala a su modo Umberto Eco: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad» [Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa* (Barcelona, Lumen, 1987), 74].

² Véase, por ejemplo, mi trabajo «El dionisismo paródico-grotesco de *La Loma del Ángel*, de Reinaldo Arenas» (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, en prensa).

derismo, al no sentirse animado por la nostalgia, al estar dotado de una notable capacidad de acción hipertextual, desfamiliariza desde dentro a sus intertextos mediante la estrategia simuladora y nada ingenua del travestismo.

Entiendo, por consiguiente, que el concepto de *ostranenie*, es decir de desfamiliarización de prototextos y de puesta al desnudo del dispositivo artístico ³, se halla en el centro de la problemática estética posmoderna. En parte, la historia de la ficción en los últimos años ha sido una cuestión de desfamiliarización: Eco desfamiliariza la novela policiaca en *Il nome della rosa*, Lodge el romance en *Small World*, Bryce Echenique la picaresca en *La vida exagerada de Martín Romaña*.

Se notará que fluctúo terminológicamente entre «parodia» y «desfamiliarización». En efecto, no veo la posibilidad de distinguirlas: son una y la misma cosa. La desfamiliarización es, de hecho, la modalidad artístico-literaria según la cual las formas del pasado se metamorfosean como Proteo para renacer con un nuevo rostro en el presente. Se trata, en el fondo, de una cuestión de hermenéutica tal como la entiende, por ejemplo, Hans-Georg Gadamer ⁴, es decir de movilidad del sentido del texto en el tiempo. La tendencia desfamiliarizadora contemporánea no hace sino dar cuerpo a la brillante ilustración borgiana por vía del absurdo de dicho tipo de hermenéutica en «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (1939).

Abordemos ahora la problemática de la desfamiliarización tal como se ofrece en *El laberinto de las aceitunas* (1982) de Eduardo Mendoza, texto que se construye en lo fundamental como una desfamiliarización de novela picaresca y de novela policiaca, con alguna ramificación gótica ⁵. En este trabajo me ocuparé de la intertextualidad picaresca, a la cual superpondré, llegado su momento, la dimensión policiaca.

La novela picaresca constituye sin duda la forma de travestismo más contundente que adopta el texto de Mendoza. Tanto,

³ Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea* (Barcelona, Ariel, 1987), 17-19.

⁴ Hans-Georg Gadamer, «Language as Determination of the Hermeneutic Object». K.M. Newton, *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (New York, St. Martin's Press, 1988), 105-108.

⁵ En la génesis estructural de la novela intervendría otro elemento intertextual, el de las tiras cómicas, pero no me atrevo a considerarlo como desfamiliarización, sino como una estrategia estética de orden puramente funcional.

que implica a la totalidad del discurso. La narración es, por supuesto, autodiegética, pero hay voces autodiegéticas que no son picarescas. Ésta lo es. Dicho de otro modo, el personaje que profiere ese discurso ficticio de carácter autobiográfico se inserta en la diégesis con rasgos de pícaro: el narrador, un «detective» sin nombre sacado de un manicomio y devuelto a él tras su infructuosa pesquisa, responde al modelo picaresco del antihéroe de humildísima condición y de entorno familiar ignominioso y rudo (Mendoza 1988: 167-170, 174). Así, la conjunción de voz y de personaje proporcionará al discurso un acento inconfundiblemente picaresco, más cercano, por la desfachatez y el cinismo que lo animan, al del *Buscón* que al más ingenuo del *Lazarillo* o al tan grave del *Guzmán de Alfarache*. No faltan, en verdad, guiños que establecen una cierta forma de pacto hipertextual con la novela de Quevedo. Como el siguiente parlamento: «—Aún no tengo muy perfilados los planes, pero es probable que me enrole en un barco y me marche a América» (139) ⁶.

Como la filiación picaresca de *El laberinto* ⁷ resulta incuestionable, me parece oportuno considerar la obra como una parodia del género picaresco y, por extensión, de la prosa e incluso del estilo barroco. Así, el concepto de parodia, el cual implica tanto identidad como distanciamiento, me permitirá no sólo identificar rasgos picarescos, sino ocuparme primordialmente de la acentuación, de la transformación que sufren. Lo cual nos ubicará —digámoslo ya claramente— en la órbita del neobarroco, ya que pocas obras como ésta se ajustan con tanta precisión a dicho concepto. A continuación, pues, abordo una serie de aspectos que permitirán explorar con cierta pertinencia el carácter de reescritura picaresco-barroca del texto. Serán los siguientes: la dimensión cómica, la metaficcionalidad, lo grotesco y la sátira.

Me ocupo de la cuestión del humor en primer lugar por ser el aspecto que se impone de modo más categórico en el nivel de la recepción. Aunque sabemos que la obra de arte ha dejado de ser seria en el siglo XX (Lipovetsky 1983: 234), que ha experimentado una pérdida de aura, ya evidente en el siglo anterior

⁶ Recuerdo el fragmento hipotextual correspondiente: «determiné, consultándolo primero con la Grajales, de pasarme a Indias con ella, a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte» (Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos* (Barcelona, Salvat, 1971), 187).

⁷ Así quedará abreviado con frecuencia el título de la novela.

(Benjamin 1970: 224 sigs.), y que lo cómico se ha instalado en el centro de la posmodernidad (Lipovetsky: 194-246, O'Neill: 63), *El laberinto de las aceitunas* representa una especie cómica de rara pureza. Inútil, en efecto, tratar de matizar dicha inscripción con algún calificativo del tipo de «serio», «grave» o «trágico». Daría, pues, la impresión de que nos hallamos ante una forma de comicidad en la cual, como señala O'Neill, lo cómico habría devorado a lo trágico, haciéndose ya imposible disociar ambas nociones (O'Neill: 65).

En cualquier caso —y como de lo que se trata aquí es de establecer la distancia entre *El laberinto* y sus prototextos picarescos— la novela de Mendoza desembaraza la picaresca de cualquier preocupación moralizante, permitiéndole así alcanzar su pleno potencial cómico. No es necesario insistir demasiado en el hecho de que las ficciones picarescas canónicas son más allá del evidente carácter subversivo del pícaro en tanto que encarnación antitética del hombre *honrado* (*Historia de la literatura española* 1990: 548) largos *exempla* de regeneración del pícaro. De ahí que la figura del autor implícito se halle en una relación de continua tensión con el narrador. El cierre del *Buscón* puede servir aquí de ilustración de la fuerza con que se manifiesta en la picaresca tradicional esa instancia correctora y moralizadora: «Y fueme peor, como v. m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» (Quevedo 1971: 187). El autor implícito de *El laberinto*, por su parte, constituye una instancia desinhibidora del discurso del narrador autodiegético, con el cual establece un pacto de solidaridad para que el mismo desempeñe a fondo la carta subversiva de la amoralidad, con todo el efecto cómico resultante.

En lo relativo a la metaficcionalidad me interesan los siguientes procedimientos: el contacto con el narratario y la referencia al acto escritural. Procedimientos que, sin ser exclusivamente picarescos, alcanzan una frecuencia de uso excepcional en la narrativa picaresca y/o barroca como demuestran, por ejemplo, el *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote*. Sabemos que obras como éstas tienden a poner al desnudo de modo sistemático el dispositivo semiótico de la ficción, lo que podría explicar, al menos en parte, la altísima cota de que gozan dentro de la narrativa posmoderna con su marcada sensibilidad metaficcional. *El laberinto de las aceitunas* utiliza

abundantemente esos dos procedimientos. Veamos el siguiente ejemplo de intensificación de la función comunicativa:

Superfluo será que describa mis angustias y sudores. Baste decir que hice lo que usted, comprensivo lector, habría hecho de encontrarse en mi lugar: agotar el ubérrimo caudal de reniegos que poseo, adoptar una expresión de santocristo flagelado y patear al camarero hasta dejarlo hecho unos zorros. (33)

De más está señalar que en una novela así el procedimiento es reactivado en función de su potencial cómico, lo cual, por cierto, no es siempre el caso en la picaresca barroca⁸. En lo que respecta al procedimiento de la referencia al acto escritural, podría decirse que la picaresca está condenada al mismo. ¿Cómo no poner al descubierto a la instancia discursiva cuando de lo que se trata es de contrastar un pasado picaresco. Con la transformación del pícaro, cristalizada en el presente de la narración? En *El laberinto*, la interacción entre el presente y el pasado mediante el ejercicio de la memoria (forma tan necesaria a la estructura picaresca) aparece como parodia lúdica o pastiche:

[...] la Emilia, con una rapidez y una coordinación de movimientos que ahora, al despiadado foco a que la memoria somete los más remotos, fugaces y, en su día, imperceptibles instantes del pasado, quiero atribuir a un talento natural y no a una larga práctica, cerró la puerta con el talón [...]. (166)

En efecto, en la novela de Mendoza, semejante búsqueda en el pasado reviste un carácter fútil al no plantearse la problemática de la transformación del personaje. De hecho, el tema de la regeneración aparece parodiado en un fragmento que, por su extensión, me es imposible citar (9-10). El pícaro de *El laberinto* es siempre el mismo, de ahí que su situación sea borgianamente circular: al final de la novela dos policías del comisario Flores lo

⁸ En el *Guzmán*, por ejemplo, el procedimiento es a menudo grave y puede revestir un carácter amonestador no burlesco. Me limito al muestrario siguiente (las citas pertenecen a esta edición: Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Barcelona, Bruguera, 1972): «...Alabo tu razón por buena; pero quíerote advertir que...», 70; «veis aquí, sin más allá, los linderos de mi padre...», 76; «...pienso desta vez dejarte satisfecho y no responder más a tus replicatas...», 81.

tiran al manicomio por sobre una tapia (270), de vuelta al punto exacto de donde fue secuestrado (271, 11).

Me propongo considerar ahora ciertas formas de disonancia o de incongruencia, generadoras de un efecto grotesco. Las mismas implican al estilo, a la subversión del género policiaco y a las imágenes grotescas.

La primera forma de disonancia que me interesa explorar es la que resulta de la confrontación del estilo y de la diégesis. En *El laberinto*, en efecto, el estilo, irónicamente arcaizante, retórico, entra en conflicto con la diégesis que va configurando, una Barcelona degradada, marginal, poblada por seres que, de una manera o de otra, ocupan una posición desplazada, excéntrica dentro de la urbe. Marginal es, por supuesto, el narrador demente. Pero también lo son todos los personajes que gravitan en torno suyo. Su hermana Cándida es una ramera (47); Emilia, su pareja detectivesca, se gana la vida como puede, como pin-up o como cómplice —arrepentida, es cierto— en el robo de un maletín repleto de dinero (72-73); Marra Pandora, hija de don Plutarquete, es una periodista lesbiana de crudísimo lenguaje, «greñas oleoginosas» y piojos en la cabeza, con quien Emilia parece haber tenido una relación (77-80, 151, 158, 161); don Plutarquete Pajarell, personaje esperpéntico, es un erudito historiador que vive extraviado en libros y archivos y cuyo arcaico lenguaje subraya su total desconexión de la realidad presente (83, 84, 115).

Instalados en la diégesis de la obra, interesa considerar ahora el grado de disonancia que encierra la figura del detective anónimo. Ahora bien, como dicha figura pertenece al género novelesco, resulta totalmente imposible obviar la cuestión paródica. ¿Cómo no contrastar al detective de *El laberinto* con antecesores suyos en la cadena novelesca? Serra posible, por ejemplo, establecer su relación intertextual con detectives antiheroicos de la serie negra a la manera de Chandler y Hammett. En ese caso se identificaría con relativa facilidad una acentuación cómica de figuras detectivescas relativamente marginales e incluso amorales como Philip Marlowe y Sam Spade. Pienso, no obstante, que el contraste hipertextual resulta mucho más eficaz cuando se utiliza la obra de Conan Doyle como hipotexto. Tanto más, que no escasean guiños intertextuales tan obvios como la formación del binomio investigador detective anónimo —Emilia (contrapartida del de Holmes y Watson) o como los diálogos elucidadores sostenidos

por el dúo (114-115, 135-136, entre otras ilustraciones). Al orientarse así la intertextualidad, aparece con mayor claridad el carácter disonante y subversivo del personaje de Mendoza. Desde esta perspectiva, el detective de *El laberinto de las aceitunas* es una parodia grotesca de Sherlock Holmes, articulada en torno a los polos gravedad/chanza y racionalidad/irracionalidad. Consideremos la cuestión. Si el Holmes de Doyle es un pulcro y grave caballero inglés, el detective de *El laberinto* es un paleta barcelonés (40) obsesionado por la Coca Cola (31, 90, 95, 109, 178) y con un incierto y excéntrico atuendo. Vale la pena detenerse en este punto de la vestimenta, pues en ello se revela íntimamente la naturaleza picaresco-barroca del personaje. En efecto, inasible como Proteo, experimenta continuas metamorfosis vestimentarias o identitarias. Así, algunas de sus «formas» serán las siguientes: mujer (89-90), mandarín chino (107), una especie de Cantinflas (122-123), en calzoncillos (142), petrimetre mogrebí (172), desnudo (174-175), con impermeable y anticuados zapatos de charol (181), desnudo (255).

Por otra parte, si Sherlock Holmes —y con él la ficción detectivesca canónica— implica un elogio de la mentalidad racionalista, triunfadora del caos y, por ende, restauradora del orden, en nuestro humilde detective se encarnarán o triunfarán, por el contrario, lo irracional y el desorden. Veamos. Lleva seis años en un manicomio cuando el comisario Flores lo saca del mismo para que sirva de enlace en el pago de un rescate por el secuestro de una personalidad gubernamental (7-29). No entro en los detalles del laberíntico enigma del maletín con el dinero del rescate y del Caballero Rosa porque, precisamente, dicho enigma no logra ser dilucidado por el detective, a pesar de sus ingentes esfuerzos por aplicar la lógica y la razón a su pesquisa. La diégesis, de hecho, filtra la existencia de una realidad inasible, laberíntica, metafórica en un sueño borgiano del personaje, cuyo intertexto es manifiestamente «El jardín de senderos que se bifurcan» (116-117). La desazón que entonces lo invade (117) es la intuición, consumada al final del relato, de que la realidad no es alcanzable:

Y no pude menos de preguntarme [...] que cómo podía uno encarar el futuro con confianza y rectitud de miras si el pasado era una madeja entreverada de grietas y sombras, valga el símil, y el presente una incógnita tan poco esperanzadora

como el ceñudo silencio del comisario Flores me daba a entender que era (270).

Sentido en el cual la obra encierra una propuesta metafórica relativa a la epistemología posmoderna de la incertidumbre.

Ocupémonos ahora de las imágenes grotescas, aspecto que alcanza una notable difusión a lo largo de la obra. Lo que trataré de establecer es la plasticidad grotesca del texto en su relación con el cuerpo, ya sea en su forma, su gestualidad, sus sobras o excrecencias y sus metamorfosis.

La subregión morfológica conlleva un evidente descriptivismo de naturaleza esperpéntica. Me limitaré a la descripción de la primera novia del narrador: «Era [Pustulina Mierdalojo]⁹ no tanto espigada cuanto raquílica, con un cuerpo de raspa rematado por una cabecita trasquilada por mor del tifus que parecía una pelota» (170).

Lo corporal gestual, por su parte, da lugar a fragmentos disonantes como el siguiente: «Advertí que don Plutarquete se rascaba disimuladamente el trasero [...]» (163). O éste otro, notable por el carácter extensivo que envuelve: «Empecé a rascarme el cogote, la nariz, el antebrazo, las axilas, el costillar y estaba por rascarme el ano cuando las piezas de aquel caótico rompecabezas empezaron a encajar una tras otra en mis entendederas» (250). Ocurre también que el cuerpo adopte gestualidad animal como es el caso del pseudo-Ministro de Agricultura: «Varias plumas se le habían quedado adheridas al pelo y el señor Ministro [...] describió unos círculos en la alfombra con las piernas encogidas y los brazos extendidos mientras exclamaba: cuac, cuac, cuac» (26). O que exprese un «chocante» exhibicionismo: «Perseguido por los escupitajos del taxista hice mi entrada en el vestíbulo del hotel y me dirigí al mostrador, donde un recepcionista de distinguido aspecto se estaba recortando las uñas de los pies] (29).

La dimensión de la excrecencia ya halla realización emblemática en nombres como Froilán de los Mocos (168) o Pustulina Mierdalojo (167). Lo grotesco como estética del exceso, de la demasía alcanza ahora su relieve más preciso. Veamos esta serie de ejemplos: «[...] volvió a señalarme con un dedo en cuya punta había

⁹ Sirva su nombre como ilustración de disonancia onomástica, recurso sistemático del texto.

quedado prendida una pelotilla» (18-19); «Y en este atento preámbulo quedó encallada la perorata, pues cual no serra mi confusión al advertir que de la boca me salían, propulsadas por el aire que siempre expelo al hablar, diminutas bolitas de tierra, estiércol y baba» (21); «[...] pero [el productor] llevaba mucho rato en aquella forzada postura y sólo consiguió soltar una prolongada pedorrera» (98); «[...] este pañuelo [...] está que resbala» (124).

La subregión de las metamorfosis del cuerpo implica específicamente la idea de travestismo. Ya vimos las múltiples «máscaras» del protagonista. Pero él no es único: el comisario Flores se disfraza grotescamente de productor de cine (98-102) y el «Ministro» de comienzos de la novela no era otro que Toribio Pisuergra. Así, el travestismo genérico (*El laberinto* como parodia) halla eco en el nivel de la diégesis.

Falta por ver una dimensión que ha sido abstraída hasta el momento, pero que resulta inequívoca en el tipo de ficción que consideramos: como obra picaresca, *El laberinto* es también sátira. ¿Pero de qué? Seguramente no de las obras que parodia. Es cierto que subvierte a sus intertextos, pero ello obedece a un régimen lúdico o cómico. Donde deben explorarse los contenidos axiológicos no es en los mismos hipotextos, sino en la distancia que propicia la reactualización de aquellos géneros. Propongo que el objeto de la sátira es lo que Gilles Lipovetsky ha llamado «sociedad disciplinaria» en *L'ère du vide*. Para Lipovetsky, la sociedad disciplinaria ha representado hasta recientemente el orden dominante en las sociedades democráticas avanzadas. Su carácter es universalista, autoritario y racionalista. En tanto orden marcadamente crispado y uniformizador, limita el derecho a la libertad a las esferas de lo económico, de lo político y del saber. En las últimas décadas, sin embargo, este orden ha ido siendo desplazado como fuerza dominante por una nueva fase, de signo hedonista y descripta, que disuelve la centralidad y el autoritarismo de la sociedad disciplinaria. A esta fase Lipovetsky le llama proceso de personalización o cultura posmoderna (9-23).

Sin pretender ni muchísimo menos que el perfil de Lipovetsky sea íntegramente aplicable a *El laberinto*, propongo la hipótesis de que la novela constituya un destronamiento satírico de la sociedad disciplinaria. Su encarnación en el texto son los representantes de las esferas del orden y el poder, es decir el comisario Flores y un falso Ministro de Agricultura. De hecho, el narrador

articula con toda precisión la idea de no pertenecer al orden que ellos encarnan, de hallarse en territorio ajeno: «Heme aquí, me puse a cavilar, introducido en la trastienda de la máquina estatal» (23). Es que su universo es otro, un universo excéntrico, antiautoritario, irracional. No es casual que la narración esté a cargo suyo, pues, con este acto cómplice, el autor implícito le otorga la posibilidad de destronar la sociedad grave y crispada desde la lengua misma. Ese sería, a mi entender, el sentido último de su lenguaje paródicamente grave, el subvertir íntimamente la sociedad disciplinaria que lo manipula y maltrata (7-29 principalmente). Ahora bien, como esta sátira no se practica desde un centro, sino desde un margen, se adopta una actitud no excluyente y la devaluación alcanza al propio productor de la sátira. En *El laberinto*, por cierto, es excepcionalmente sugestivo el hecho de la restitución del productor del discurso a su margen, evitándose así la trampa de convertir en centro. El descrispamiento y la marginalidad configurarán así dos notas esenciales que aseguran una adscripción posmoderna a *El laberinto de las aceitunas*.

OBRAS CITADAS

- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Barcelona: Bruguera, 1972.
- BENJAMIN, Walter. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». *Illustrations*. London: Jonathan Cape Thirty Square, 1970.
- ECO, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1987.
- GADAMER, Hans-Georg. «Language as Determination of the Hermeneutic Object». K. M. Newton. *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin. «El dionisismo paródico-grotesco de *La Loma del Ángel*, de Reinaldo Arenas». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (en prensa).
- Historia de la literatura española*, I (volumen colectivo). Madrid: Cátedra, 1990.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983.
- MENDOZA, Eduardo. *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- O'NEILL, Patrick. *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*. Toronto: University of Toronto Press, 1990.
- QUEVEDO, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Barcelona: Salvat, 1971.
- SELDEN, Raman. *La teoría contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.